

effect van de invloed van Johnson en zijn gebruik van de media op de waarde van de architectuur en de waarden die de discipline voorstaat?

'Deconstructivist Architecture' verheerlijkte media-aandacht en vormde het begin van het tijdperk van de sterarchitect en de spiegelende, spectaculaire vorm die oprijst te midden van een inflatoire markt. De ontvangst van de tentoonstelling, waarover in alle bladen werd geschreven, van de *New York Post* tot *Vanity Fair*, in Moskou en in Israël, zette de architectuur stevig op de kaart. Ze introduceerde de curator. Samen met de eerste biënnale van Venetië luidde de tentoonstelling een mediatijdperk in waarin de architectuur steeds meer media-aandacht kreeg, zodat het culturele kapitaal van de architectuur kon gaan groeien. En toch blijft de waarde van de architectuur in de praktijk en als verzamelobject veel lager dan in andere disciplines en mediums, zoals schilderen, beeldhouwen en fotograferen. In het begin van *The Possibility of an Absolute Architecture* stelt Aureli: 'In de afgelopen jaren heeft de architectuur zich in een grote populariteit mogen verheugen. Die groeiende populariteit is echter ironisch genoeg omgekeerd evenredig aan het toenemende gevoel van politieke machteloosheid en culturele desillusie dat veel architecten overvallen heeft.' In een wereld waarin de mediums van kunstpraktijken elkaar overlappen, sferen uiteenvallen en de historische wortels van de tentoonstelling onder het mom van charitatieve en educatieve activiteiten zijn vertroebeld, moet van de exhibitionistische praktijk worden geëist dat ze haar eigen apparaat onderzoekt en ter verantwoording roept.

Net als Leveson moeten we onderzoek doen naar de cultuur, praktijken en ethiek van het exhibitionisme. Het tentoon stellen moet doordacht en wederkerig zijn, als onderdeel van zijn eigen project. Leveson vroeg zich af, wie de bewakers bewaakt; Johnson sloeg munt uit de media en verbond media en macht: het exhibitionisme, zoals dat is benaderd via het voorbeeld van 'Deconstructivist Architecture', dient zichzelf en de architectuur dus te verantwoorden als *ethische praktijk*. Als exhibitionisten die het exhibitionisme beoefenen, dienen we ons af te vragen wat de opgave van de architectuur is, zowel haar verantwoordelijkheid ten opzichte van haar directe omgeving – andere media en mediums – als onszelf als beoefenaars van het exhibitionisme. Het exhibitionisme moet een onderzoekende rol spelen en ons ter verantwoording roepen.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

photography. As Aureli states in the opening of *The Possibility of an Absolute Architecture*: 'Architecture has been popular in recent years. Ironically, however, its growing popularity is inversely proportional to the increasing sense of political powerlessness and cultural disillusionment many architects feel.' In a world in which mediums of artistic practice overlap, where spheres collapse and where the historic lineage of exhibitions has become obfuscated under the pretence of not-for-profit and educational endeavours – paradoxically denigrating the value of the worker alongside promoting cultural capital to other gain – a praxis of exhibitionism must demand that its own apparatus be examined and held accountable.

Like Leveson, we must inquire into its culture, practices, and ethics. Exposure must be reflexive and reciprocal, as part of its own project. If Leveson questions who guards the guardians; if Johnson capitalised on media, tying media to power, then exhibitionism as seen through an exemplum such as 'Deconstructivist Architecture' must hold exhibitionism, and architecture, accountable as an *ethics of praxis*. As exhibitionists practicing exhibitionism, we must question architecture's contract, its responsibility not only to the environment, to other mediums and media, but to ourselves as practitioners. It must inquire and hold us accountable.

Christophe Van Gerrewey

De architectuurbiënnale van 1991: De tentoonstelling als mimesis

Een Venetiaanse architectuurbiënnale wordt tegenwoordig in zes maanden in elkaar gezet;¹ nog niet zo lang geleden kon dat jarenlang aanslepen. Na de editie van 1986 (een bescheiden tentoonstelling van de tekeningen van Berlage onder curatorschap van Aldo Rossi) werd Francesco Dal Co pas in 1988 met een nieuwe opdracht belast. Hij zou er bijna vier jaar over doen om in 1991 de 'Quinta Mostra Internazionale di Architettura' te presenteren. Heel wat plannen werden afgevoerd, uitgesteld of aangepast. Dal Co organiseerde een ontwerpwedstrijd voor een Italiaans paviljoen in de Giardini, en stelde de resultaten al in 1988 tentoon in het Dogenpaleis. Hij kondigde begin 1989 aan tentoonstellingen te zullen organiseren rond het werk van Lauweriks, Tessenow en Lewerentz, iets waar vervolgens niets van terecht kwam.² En hij vroeg in hetzelfde jaar aan James Stirling een boekenwinkel te bouwen in de Giardini, schuin tegenover het Belgische paviljoen.

De vijfde *mostra* liep van 8 september tot 6 oktober 1991. Het werd – tot nog toe – de enige biënnale zonder thema, titel, manifest of agenda. Niet het postmodernisme werd ingeluid (zoals in 1980); er werd geen aandacht besteed aan architectuur uit de islamlanden (zoals in 1982); de toekomst van sleutelplekken in Venetië stond niet centraal (zoals in 1985), evenmin als 'de architect-seismograaf' (1996), een nieuwe ethiek (2000), zde toekomst (2002), de computer (2004), de stedelijke samenleving (2006), de immaterialiteit (2008), de ontmoeting (2010) of de *common ground* (2012). In 1991 – zo lijkt het – ging de biënnale alleen maar over architectuur.

De curatoriale concepten (oneerbiedig samengevat in bovenstaand lijstje) zijn sinds de jaren 1990 vaak nietszeggendheid verweten, of alleszins zijn de tentoonstellingen die eruit voortvloeiden zelden als succesvol bestempeld. Maar wat te denken van een curator die niet kan kiezen, en dus van een biënnale die pretendeert (of dreigt) over alles te gaan? Of is iets tentoonstellen altijd

¹ De frustraties van recente *Architecture* (Londen: curatoren als Richard Burdett, Aaron Betsky en Kazuyo Sejima zijn tekenend. Zie: Aaron Levy en William Menking (red.), *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of*

² Marc Dubois, 'Architectuurbiënnale Venetië. Cellini wint prijsvraag', *Archis*, nr. 11 (1988), 5. Zie ook: Francesco Dal Co, 'Il programma aggiornato della Biennale Architettura', *Phalaris*, nr. 8-9 (1990), 20.

Christophe Van Gerrewey

The Architecture Biennale of 1991: The Exhibition as Mimesis

Today a Venice architecture biennale is put together in about six months¹ – not so long ago this could take years. After the 1986 edition (a modest exhibition of Berlage's drawings supervised by Aldo Rossi), Francesco Dal Co was not commissioned for the next until 1988. It would take nearly four years before he was ready to present the 'Quinta Mostra Internazionale di Architettura' in 1991. Many plans were scrapped, postponed or modified. Dal Co organised a design competition for an Italian pavilion in the Giardini and exhibited the results in the Doge's Palace as early as 1988. In early 1989 he announced he would be organising exhibitions on the work of Lauweriks, Tessenow and Lewerentz – in the end nothing came of this.² And that same year he asked James Stirling to build a bookshop in the Giardini, diagonally across from the Belgian pavilion.

The fifth *mostra* ran from 8 September to 6 October 1991. It would be the only biennale – so far – without a theme, title, manifesto or agenda. It did not herald the advent of post-modernism (as in 1980); it did not devote attention to architecture from Islamic countries (as in 1982); it did not focus on the future of key locations in Venice (as in 1985), or on 'the architect-seismographer' (1996), a new code of ethics (2000), the future (2002), the computer (2004), urban society (2006), immateriality (2008), encounters (2010) or 'common ground' (2012). In 1991 – it seems – the biennale was merely about architecture.

Since the 1990s, the curatorial concepts (irreverently summed up in the list above) have often been dismissed as meaningless – or at any rate the exhibitions that resulted from them have seldom been perceived as successful. But what can one think of a curator who cannot choose, and thus of a biennale that professes (or threatens) to be about everything? Or does exhibiting something always mean selecting



p. 53

¹ The frustrations of such recent curators as Richard Burdett, Aaron Betsky and Kazuyo Sejima are revealing. See: Aaron Levy and William Menking (eds.), *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture* (Londen: Architectural Association, 2010).

² Marc Dubois, 'Architectuurbiënnale Venetië. Cellini wint prijsvraag', *Archis*, no. 11 (1988), 5. See also: Francesco Dal Co, 'Il programma aggiornato della Biennale Architettura', *Phalaris*, no. 8-9 (1990), 20.

selecteren en negeren, en moet een curator dan ook zo eerlijk en bewust mogelijk voor zijn positie uitkomen? Dal Co heeft in de aanloop naar de vijfde biënnale zeker keuzes gemaakt, maar ze zijn niet inhoudelijk van aard. Toch geven ze blijk van een duidelijk idee over wat de biënnale zou moeten zijn, om aanspraak te kunnen maken op de titel van belangrijkste architectuurtentoonstelling ter wereld.

De architectuurbiënnale werd in 1991 in niet geringe mate gemodelleerd op die van de schone kunsten. Voor het eerst werden de landpaviljoens in de Giardini ingevuld met nationale tentoonstellingen, waarvan Dal Co niet de curator was, maar waarvoor hij zelf curatoren aanstelde. Nagenoeg zonder uitzondering werd de kans aangegrepen om succesvolle hedendaagse architectuur, gemaakt binnen de eigen landsgrenzen, tentoon te stellen. In het symmetrische paviljoen van de Verenigde Staten (bij ontstentenis van overheidsgeld gefinancierd door de privé-sector, en met Philip Johnson als curator) vulden Frank Gehry en Peter Eisenman elk een vleugel met recente projecten: gigantische maquettes, plannen en visualisaties. In het Nederlandse paviljoen wierp Hans Ibelings zich voor het eerst op als de Charles Jencks van de Lage Landen, door de Nederlandse architectuurproductie (van bijvoorbeeld Arets, Neutelings, Bentham Crouwel en Mecanoo) samen te vatten als 'Modernism without dogma'. Marc Dubois hield in het Belgische paviljoen de verscheidenheid in ere door de Vlaamse architectuur (met onder meer Beel, Robbrecht en De Geyter) te verenigen onder de noemer 'Architetti della Fiandra'. De Zwitsers toonden uitsluitend foto's van gebouwen van Herzog & de Meuron, gemaakt door fotografen als Thomas Ruff en Balthasar Burkhard. In het Japanse paviljoen werd (net als in het Griekse) de naoorlogse generatie voorgesteld aan de hand van de inzendingen voor een prijsvraag. De Scandinavische landen verzorgden overzichtstentoonstellingen, gewijd aan één oudere architect (Pallasmaa, Fehn of Gezelius). Landen die tevoorschijn kwamen van onder het neergehaalde IJzeren Gordijn (zoals Roemenië of Rusland), thematiseerden de hoopvolle afwezigheid van een moderne bouwcultuur. Alleen in het Duitse paviljoen werd een historische tentoonstelling georganiseerd: Vittorio Lampugnani redde een oud idee van Dal Co door een expositie te wijden aan Tessenow.

In het Italiaanse paviljoen werden exposities georganiseerd rond de prijsvragen voor twee concrete bouwopdrachten in Venetië, een herhaling van het concept van de derde biënnale, 'Progetto Venezia' uit 1985 van Aldo Rossi. Hoewel het bij Rossi om denkoefeningen ging, had Dal Co de ambitie het Venetiaanse



p. 51



p. 51



p. 52



p. 52

and ignoring, and should a curator therefore stand by his position as honestly and consciously as possible? Dal Co certainly made choices in the run-up to the fifth biennale, but these were not of a substantive nature. They do provide evidence, however, of a definite idea of what the biennale should be in order to merit its title as the world's most important architecture exhibition.

The architecture biennale in 1991 was modelled to a significant degree on that of the fine arts. For the first time, the national pavilions in the Giardini were filled with national exhibitions, which Dal Co did not curate but for which he did appoint curators. Virtually without exception, the curators seized the opportunity to present successful contemporary architecture, produced within their individual national borders. In the symmetrical pavilion of the USA (financed by the private sector in the absence of government funding and curated by Philip Johnson), Frank Gehry and Peter Eisenman each filled a wing with recent projects – gigantic models, plans and visualisations. In the Dutch pavilion Hans Ibelings presented himself for the first time as the Charles Jencks of the Netherlands by summing up Dutch architecture production (from Arets, Neutelings, Bentham Crouwel and Mecanoo, for example) as 'modernism without dogma'. In the Belgian pavilion Marc Dubois paid tribute to diversity by bringing together Flemish architecture (Beel, Robbrecht and De Geyter, among others) under the label 'Architetti della Fiandra'. The Swiss exclusively displayed photographs of buildings by Herzog & de Meuron, taken by photographers like Thomas Ruff and Balthasar Burkhard. In the Japanese pavilion (as in the Greek pavilion) the post-war generation was presented through the entries for a competition. The Scandinavian countries put together retrospective exhibitions, devoted to a single elder architect (Pallasmaa, Fehn or Gezelius). Countries that had emerged from under the now fallen Iron Curtain (like Romania or Russia) chose the theme of the hope-inspiring absence of a modern building culture. Only in the German pavilion was a historical exhibition organised: Vittorio Lampugnani salvaged one of Dal Co's old ideas by devoting an exhibition to Tessenow.

In the Italian pavilion, exhibitions were organised around the competitions for two concrete building commissions in Venice – a reprise of the concept of the third biennale, Aldo Rossi's 'Progetto Venezia' in 1985. While Rossi's approach had involved conceptual exercises, Dal Co's ambition was to use the

bouwbeleid door middel van de wedstrijden te sturen of alleszins aan te vuren. Een open wedstrijd voor de Piazzale Roma (het inkomplein van Venetië waar de gondel het overneemt van de auto of de bus) werd gewonnen door Jeremy Dixon. De prijsvraag voor de vervanging van het Italiaanse paviljoen in de Giardini (waarvan de resultaten al in 1988 werden geëxposeerd) werd gewonnen door Francesco Cellini. Geen van beide ontwerpen zou later worden uitgevoerd, evenmin als dat van Rafael Moneo voor het bouwvallige Palazzo del Cinema op het Lido, dat de hoofdprijs won in een wedstrijd waarvan de resultaten in het Arsenale werden tentoongesteld. Aldo Rossi ontwierp naar aanleiding van deze biënnale dan weer een toegangspoort voor de Giardini – later door Dal Co als een 'neofascistische ingang' omschreven³ – waarvoor het stadsbestuur geen bouwvergunning wou uitschrijven. In de plaats daarvan bouwde Massimo Scolari een gigantische houten sculptuur, als een geometrisch gevleugelde vlinder, voor de ingang van het Arsenale.

Naast de landpaviljoens en de ontwerp-wedstrijden, werd in het Arsenale het derde en laatste luik van deze biënnale ondergebracht: de architectuuropleidingen en de universiteiten. Elke ruimte tussen de kolommen van de 330 m lange gang werd aan één school uitbesteed, zodanig dat er 43 instituten hun werking en hun eigenheid konden presenteren, vaak op ludieke wijze: de TU Delft bouwde bijvoorbeeld een driedelig 'rad van fortuin' dat het lot liet beslissen welk studentenproject zichtbaar werd (en liet zich daarbij inspireren door een gelijkaardige machine die Daniël Libeskind in 1985 in Venetië presenteerde). Daarnaast konden een aantal landen zonder eigen paviljoen voor het eerst toch deelnemen aan de biënnale, zoals China, Nieuw-Zeeland en Australië.

De georganiseerde chaos van de biënnale van 1991 laat zich moeilijk samenvatten. Om de betekenis ervan in te schatten zijn er twee tegenovergestelde interpretatiemodellen denkbaar, die op voorbeeldige wijze tot uiting komen in twee lange recensies uit het Nederlandse taalgebied – en die het probleem van de laat twintigste-eeuwse architectuurtentoonstelling in een contrastrijk licht plaatsen. In *de Architect* noemde Janny Rodermond de vijfde biënnale een 'manifestatie van de

3 Academy Forum, 'The Venice Biennale, Pluralism and Free Space Architecture', *Architectural Design*, nr. 96 (1992), 11.

competitions to guide, or at any rate to inspire, Venetian building policy. An open competition for the Piazzale Roma (Venice's gateway plaza, where the gondola takes over from the car or bus) was won by Jeremy Dixon. The competition for the new Italian pavilion in the Giardini (the results of which had been exhibited back in 1988) was won by Francesco Cellini. In the end neither design would be built; neither was Rafael Moneo's design for the dilapidated Palazzo del Cinema on the Lido, which had won first prize in a competition whose results were exhibited in the Arsenale. For his part, Aldo Rossi designed an entrance portal for the Giardini for this biennale – which Dal Co later described as a 'neo-Fascist gateway'³ – for which the city authorities refused to issue a building permit. In its place Massimo Scolari built a giant wooden sculpture, like a geometrically winged butterfly, for the Arsenale entrance.

Alongside the national pavilions and the design competitions, the third and last component of this biennale was housed in the Arsenale: the architecture teaching programmes and the universities. Each gap between the columns along the 330 m length of the passage was allocated to a single school, to allow 43 institutions to present their working methods and unique approaches – often in a whimsical way: Delft University of Technology, for instance, built a three-part 'wheel of fortune' that let fate decide which student project would be displayed (and was inspired by a similar machine presented in Venice by Daniël Libeskind in 1985). In addition, a number of countries without pavilions of their own were able to participate in the biennale for the first time, like China, New Zealand and Australia.

The organised chaos of the 1991 biennale is difficult to sum up. To gauge its significance, two opposing models of interpretation are conceivable, expressed in exemplary fashion in two lengthy reviews published in the Dutch-speaking world, which place the issue of the late-twentieth-century architecture exhibition in highly contrasting light. In *de Architect* Janny Rodermond called the fifth biennale a 'manifestation of the established



p. 49



p. 50

gevestigde orde',⁴ terwijl Geert Bekaert in *Archis* het had over 'het bal van de architecten'.⁵

De positieve appreciatie van Bekaert kan worden samengevat in één merkwaardige vergelijking: volgens hem was op de vijfde architectuurbiënnale 'wat Rem Koolhaas in *Delirious New York* demonstreerde met enige vertraging tot het bewustzijn doorgedrongen'. In de aanpak van Dal Co had architectuur een bijna brutale vanzelfsprekendheid verworven, en een niet te miskennen autonome rol binnen de moderne maatschappij. Architectuur moet helemaal niet 'gecureerd' worden, ze is niet 'ziek' (meer), ze moet zich niet verschuilen achter concepten of strijdplannen. Het volstaat, zo beargumenteerde Bekaert, om de westerse architectuurproductie te tonen, te representeren en publiek te maken, voorbij goed en kwaad, zoals dat – een typische verwijzing van Bekaert naar de wereld van de literatuur – bijvoorbeeld op de Frankfurter Buchmesse gebeurt.

Het is belangrijk om te beseffen – en vanuit de recensie verder te expliciteren – hoe het maken van een tentoonstelling in dit geval wordt gedefinieerd. De curator van een biënnale is niets meer dan een *organisator* – geen denker, zelfs geen intellectueel, maar iemand met een netwerk, die weet wat belangrijk is, op welke plek en op welk moment, en die dit alles vervolgens praktisch en helder samenbrengt in een van de mooiste steden ter wereld, en dit niet meer dan een maand lang, slechts om de twee jaar, voor om het even wie erin geïnteresseerd zou kunnen zijn. 'De bevoogding is voorbij,' benadrukte Bekaert. 'De jacht is open. Het oordeel ligt, althans in principe, niet bij de organisatie van de beurs, maar bij de deelnemers en het publiek.'

Toch waren er ook andere critici die op een klassieke manier het oordeel niet wensten uit te besteden: Janny Rodermond heeft in haar recensie al de vaststellingen van Bekaert onderschreven, zonder ze als positieve evoluties te duiden. Op de vijfde architectuurbiënnale kwam 'de heersende generatie' en de 'gevestigde orde' overweldigend aan het woord, en werd kwantiteit veel belangrijker dan kwaliteit. De jonge architecten, het onderzoek en het experiment kwamen te weinig aan bod. Bijna alles wat werd getoond was al eerder te zien, in tijdschriften of in monografieën. In de jury's die voor de ontwerpwedstrijden werden samengesteld, zetelden alleen maar overbekende namen. 'De organisatoren van de biënnale,' besloot Rodermond, 'hebben naar het schijnt gekozen voor de gemakkelijkste weg, door geen expliciete thema's, problemen, stromingen of tendensen aan de orde te stellen. Daardoor kregen de exposities in de landenpaviljoens de vrijblijvendheid van een modeshow.'

order',⁴ while in *Archis* Geert Bekaert talked about 'the ball of the architects'.⁵

Bekaert's positive appreciation can be summarised in a single remarkable comparison: in his view, 'what Rem Koolhaas demonstrated in *Delirious New York* has, after some delay, seeped through into consciousness' at the fifth biennale. In Dal Co's approach architecture had acquired an almost brazen self-evidence, and an undeniably autonomous role within modern society. Architecture did not need to be 'cured' at all; it is not 'sick' (anymore); it should not hide behind concepts or battle plans. It is enough, Bekaert argued, to display, represent and make public Western architecture production, beyond good and evil, as happens – a typical Bekaert allusion to the world of literature – at the Frankfurt Book Fair, for example.

It is important to realise – and to further make explicit, based on the review – how producing an exhibition is defined in this instance. The curator of a biennale is nothing more than an *organiser* – not a thinker, not even an intellectual, but someone with a network, who knows what is important, in which place and at which moment, and who then brings all this together in a practical and clear way in one of the world's most beautiful cities, for no more than a month, only every two years, for whom ever might be interested. 'Paternalism is over,' Bekaert emphasised. 'The hunt is open. Judgement, at least in principle, lies not with the show's organisers, but with the participants and the public.'

Yet there were other critics who, more traditionally, were unwilling to farm out judgement: in her review Janny Rodermond endorsed all of Bekaert's findings without identifying them as positive evolutions. At the fifth architecture biennale 'the ruling generation' and the 'established order' overwhelmingly had the floor, and quantity became much more important than quality. Young architects, exploration and experimentation were under-represented. Almost everything that was shown had already been seen, in magazines or in monographs. The juries assembled for the design competitions included only famous names. 'The biennale organisers,' Rodermond concluded, 'evidently opted for the path of least resistance by addressing no explicit themes, problems, currents or tendencies. This made the exhibitions in the national pavilions as non-committal as a fashion show.'

Twenty years and seven architecture biennales later, Rodermond's critique is not substantially different from what has been written since

De kritiek van Rodermond verschilt 20 jaar en zeven architectuurbiënnales later niet wezenlijk van wat sindsdien over de opeenvolgende edities van de *mostra* is geschreven, hoewel die edities paradoxaal genoeg wel degelijk een agenda en een 'kritisch' project naar voor schoven. Het verwijt op een vrijblijvende manier de consensus en de gevestigde waarden te presenteren, is zich zoals gezegd steeds meer gaan richten op de vaak onbenullige curatoriale concepten, die een theoretisch doel voor ogen stelden dat in de algemene tentoonstelling zelden gehaald werd, en dat in de landenpaviljoens – of althans in de succesvolle landenpaviljoens – meestal werd genegeerd. De architectuurbiënnale is een circus geworden dat iedere keer opnieuw de pretentie heeft een coherent en zelfs kritisch verhaal te vertellen, en dat slechts in de zeldzame bijdragen die zich tegen dit circus keren een wezenlijke bijdrage aan de architectuurcultuur heeft geleverd. In een recent overzicht van de geschiedenis van de biënnale heeft Marco de Michelis dan ook terecht melding gemaakt van een reeks diepe crisissen zonder deugdelijk gevolg.⁶ Het verlangen naar de productie van statements, overzicht en eenduidigheid, dat expliciet op de biënnale is geprojecteerd en dat de curatoren hebben proberen inwilligen, heeft het evenement keer op keer bij voorbaat gesaboteerd.

In het licht van die patstelling krijgt de vijfde editie onder leiding van Francesco Dal Co – op aangeven van de interpretatie van Bekaert – een uitzonderlijk statuut. Het gebrek aan curatoriale ambitie dat er schijnbaar aan de basis van lag, kan als een uitdaging worden beschouwd die sindsdien niet meer is aangegaan. Natuurlijk had Dal Co de tijdgeest mee. In 1991 bevond de westerse architectuurcultuur zich op een scharniermoment: de Muur was nog maar net gevallen, en het einde van de ideologieën kondigde zich samen met een hele reeks onontgonnen nationale architectuurculturen aan. Zowel het postmodernisme als het modernisme werden niet langer als paradigmatisch beschouwd, en een architecturaal pluralisme werd als bevrijdend omarmd. Van enig nadeel van die letterlijke en geestelijke globalisering was nog geen sprake.

De architectuurbiënnale van 1991 was op die manier radicaal 'mimetisch', in de betekenis die

about the intervening editions of the *mostra* – even though those editions, paradoxically enough, did promote an agenda and a 'critical' project. The accusation of presenting consensus and established values in a non-committal way has, as noted, increasingly been redirected towards the often fatuous curatorial concepts, which have envisioned a theoretical objective that has seldom been attained in the general exhibition and has usually been ignored in the national pavilions – or at least in the successful national pavilions. The architecture biennale has become a circus that harbours the pretension, every time, of telling a coherent and even critical story, and has only made an actual contribution to architecture culture in the rare entries that turn against this circus. In a recent look back at the history of the biennale, in fact, Marco de Michelis rightly noted a series of profound crises without creditable consequences.⁶ The predilection for the production of statements, global overview and uniformity, which is explicitly projected onto the biennale and with which curators have endeavoured to comply, has sabotaged the event in advance every time.

In light of this impasse the fifth edition under the direction of Francesco Dal Co acquires – as suggested by Bekaert's interpretation – a singular status. The lack of curatorial ambition on which it was ostensibly based can be seen as a challenge that has not been taken up since. Of course Dal Co had the mood of the time on his side. In 1991 Western architecture found itself at a pivotal moment: the Wall had only just fallen, and the end of ideologies presented itself along with a whole series of unexplored national architecture cultures. Neither postmodernism nor modernism was considered paradigmatic any longer, and architectural pluralism was embraced as something liberating. There was no suggestion yet of any downside to this literal and conceptual globalisation.

In that respect the 1991 biennale of architecture was radically 'mimetic', in the sense Erich Auerbach assigned to this term in his classic of literary theory: mimesis as the representation of reality. The organiser of an

4	5	6
Janny Rodermond, 'Architectuurbiënnale 1991. Manifestatie van de gevestigde orde', de <i>Architect</i> , nr. 11 (1991), 37-46.	Geert Bekaert, 'Het bal van de architecten. Vijfde architectuurbiënnale in Venetië', <i>Archis</i> , nr. 12 (1991), z.p. Ook gepubliceerd in: Geert Bekaert, <i>Nergens blijven. Verzamelde opstellen 6. 1991-1995</i> (Gent: WZW Editions & Productions, 2009), 126-137.	Marco de Michelis, 'Architecture meets in Venice', <i>Log</i> , nr. 20 (2010), 33.

4	5	6
Janny Rodermond, 'Architectuurbiënnale 1991. Manifestatie van de gevestigde orde', de <i>Architect</i> , no. 11 (1991), 37-46.	Geert Bekaert, 'Het bal van de architecten. Vijfde architectuurbiënnale in Venetië', <i>Archis</i> , no. 12 (1991), n.p. Also published in: Geert Bekaert, <i>Nergens blijven. Verzamelde opstellen 6. 1991-1995</i> (Ghent: WZW Editions & Productions, 2009), 126-137.	Marco de Michelis, 'Architecture Meets in Venice', <i>Log</i> , no. 20 (2010), 33.

Erich Auerbach in zijn literatuurtheoretische klassieker aan dit begrip heeft gegeven: mimesis als de representatie van de werkelijkheid. De organisator van een tentoonstelling hoeft immers niet noodzakelijk een 'punt' te maken en hoeft niet noodzakelijk actief op zoek te gaan naar nieuwe tendensen of thema's. Het is ook mogelijk dat er één tentoonstelling is, met name de biënnale, die om de twee jaar de westerse architectuurscultuur weerspiegelt, op een even onherhaalbaar als publiek moment. De *mostra* werpt zich op, voor de architecten zelf maar ook voor de cultuurtourist, als een plek die de recente productie 'gewetensvol externaliseert en op een ontspannen manier vertelt', om een zinsnede van Auerbach over de *Odysseia* te parafraseren.⁷ Het is vanzelfsprekend dat deze weergave nooit compleet kan zijn en altijd van vaak verborgen voorkeuren, aannames of machtsstructuren vertrekt, maar dat is onvermijdelijk in het geval van mimesis. Belangrijker is dat het overkoepelende verhaal, de kritische interpretatie of de eventuele nieuwe wending niet door een auteur of een curator naar voor wordt geschoven, maar als een zoektocht aan de lezer of de bezoeker wordt gepresenteerd. Enkel in 1991 heeft de architectuuriënnale zich openlijk en zonder complexen ontwikkeld als een dergelijke roman, waarvan de lectuur niet samenvalt met het controleren van een argument, maar met een uitdagende, geconcentreerde en avontuurlijke zoektocht. In een multimediaal internettijdperk waarin iedereen zogenaamd van alles op de hoogte is, alles al heeft gezien en meegemaakt, en toch voortdurend het noorden kwijt is, blijft dat iets om naar uit te kijken.

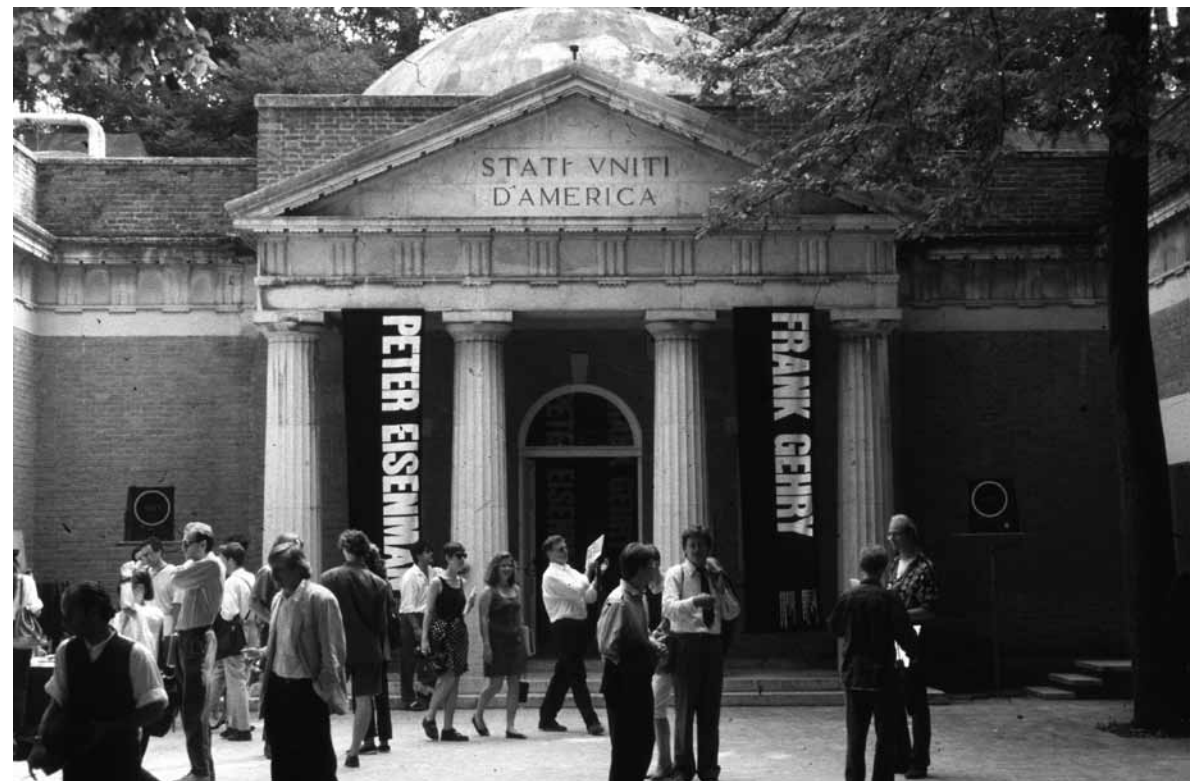
exhibition, after all, does not necessarily have to make a 'point' and does not necessarily have to actively seek out new tendencies or themes. It is also possible for a single exhibition, namely the biennale, to reflect Western architecture culture every two years, at a moment as unrepeatable as it is public. The *mostra* presents itself, for the architects themselves but also for the culture tourist, as a place that 'scrupulously externalises and narrates' recent production 'in leisurely fashion', to paraphrase an observation of Auerbach's about the *Odyssey*.⁷ Obviously this representation can never be complete and is always based on often hidden preferences, assumptions or power structures – but this is inevitable in the case of mimesis. Of greater importance is that the overall story, the critical interpretation or the potential new development is not pushed to the fore by an author or a curator, but presented as a quest to the reader or the visitor. Only in 1991 did the architecture biennale unfold, openly and without complexes, as such a narrative, the reading of which coincides not with the controlling of an argument but with a challenging, concentrated and adventurous quest. In a multimedia Internet age in which everyone is supposedly abreast of everything, has already seen and experienced everything, and yet is constantly lost, this remains something to look forward to.

⁷
Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (New Jersey: Princeton University Press, 2003 [1953]), 3.

⁷
Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (New Jersey: Princeton University Press, 2003 [1953]), 3.



Aldo Rossi, toegangspoort, Giardini/ Aldo Rossi, Entrance Gate, Giardini



Paviljoen USA: Eisenman, Gehry/ Pavilion USA: Eisenman, Gehry



Paviljoen Nederland: 'Modernism without dogma'/ Pavilion the Netherlands 'Modernism without dogma'



Paviljoen België 'Architetti della fiandra' / Pavilion Belgium: 'Architetti della fiandra'



Corderia dell'Arsenale: architectuuropleidingen / Corderia dell'Arsenale: architecture schools



Massimo Scolari, 'Wings', Fondazione della Tana